

ASPECTOS ICONOGRAFICOS DE LA PINTURA DE JUAN FERNANDEZ NAVARRETE, "EL MUDO" Y RELACIONES CON LA CONTRARREFORMA

por

JOAQUÍN YARZA LUACES

Juan Fernández Navarrete, «el Mudo», pintor riojano al servicio de Felipe II en El Escorial, es, a mi juicio, uno de los principales pintores españoles del último tercio del siglo XVI. Hay en él una rápida evolución, desde un manierismo romanista a una pintura influida por el sentido del color y la mancha venecianos. Se une a esto una nueva valoración de la realidad y una preocupación por los efectos lumínicos. Su gran capacidad de cambio le hubiera llevado a resultados de gran modernidad si su muerte temprana no lo hubiera impedido. Estos nuevos ingredientes van a estar en la raíz de los cambios que darán origen a nuestra gran pintura del siglo XVII. Su influencia será directa en Sánchez Cotán o en Ribalta, aunque no fueron sus discípulos, y en los maestros menores de El Escorial que siguieron luego sus huellas.

Además, es un artista que vive en el momento en que la contrarreforma comienza a imponer sus directrices y de forma especial en el monasterio filipino. Debido a esta coyuntura será también heraldo, creador y difusor de temas, que sólo encontrarán completa aceptación muchos años después. Es este aspecto el que quiero tocar aquí.

EL CONCILIO DE TRENTO Y EL ESCORIAL.

No supone nada nuevo decir que el monasterio de San Lorenzo de El Escorial es esencialmente una obra-tipo de contrarreforma, al menos en el espíritu que la anima, aun cuando en el aspecto formal haya tomado prestados muchos elementos al manierismo. Dejando a un lado los problemas que en arquitectura se pueden plantear al respecto¹, los pintores y escultores que trabajaron directamente allí en la

¹ J. Camón Aznar, considerándolo directamente entroncado con el espíritu del Concilio que inicia la Contrarreforma, llama al suyo estilo trentino. Ver *El estilo trentino*. Rev. Id. Estéticas III (1945), págs. 429-442, más reciente, *Problemática de El Escorial*, Goya, 56-7 (1963).

época de su construcción, tanto italianos (Leoni, Tibaldi, Lucas Cambiaso), como españoles (Sánchez Coello, El Greco), eran no obstante, manieristas. Tal vez por ello se ha tildado de tal a Navarrete, especialmente en los últimos tiempos². Indudablemente su lenguaje pictórico está tocado de manierismos con cierta frecuencia, pero el sentido profundo y la iconografía de sus obras es plenamente contrarreformista, acorde con la orientación que quiso dar Felipe II a su obra.

Entiendo que el barroco no es simplemente arte de la contrarreforma, como lo bautiza Weisbach³, pero no cabe duda que a raíz del Concilio de Trento nace y se desarrolla una nueva iconografía religiosa en los países católicos de Europa, que llega a su plenitud en el siglo xvii⁴. Papel fundamental en la creación de este espíritu es la España del siglo xvi, con San Ignacio de Loyola y los jesuitas, por un lado, y con la ascética y la mística por otro⁵. A esto corresponde un adecuado lenguaje plástico, cuya manifestación arquitectónica y de extrema severidad es el monasterio de Felipe II. En la pintura, Navarrete está entre los primeros buceadores de un mundo austero y devoto, que es antecedente directo de la gran pintura barroca española del siglo siguiente.

Sólo aparece en las Actas Conciliares de Trento de los últimos días el tema de las imágenes y visto con cierta precipitación. No se debe pensar, pese a ello, que se descuida el problema artístico. Más que en Trento es en los concilios particulares, nacidos con el fin de imponer a niveles regionales sus directices, donde se tratan en detalle los puntos sólo esbozados a toda prisa allí. Además, aspectos nuevos de orientación o iconografía que podían estar en el ánimo de todos, pero no llegaron a quedar escritos en las Actas del Concilio, se estudian y se intentan aplicar posteriormente. Los afanes no son estéticos. Conscientes de la importancia del arte como vehículo de comunicación y relación con los fieles, van a utilizarlo volviendo a cristianizar lo que estaba paganizado, reglamentando la iconografía.

En primer lugar, quiere cuidarse la dignidad de la obra de arte, entendiendo por tal lo que llaman honestidad y decoro en el gesto, los rasgos, las actitudes o el vestir, tanto de los personajes sagrados como de los profanos que los acompañan. El arte manierista, y esto vale de modo especial para Italia, era frío e intelectual, propio de minorías cultivadas. Se piensa ahora que hay que estimular el sentimiento del fiel con un arte apasionado, en el que la emoción prive sobre la razón o la exqui-

² ERIC YOUNG, *Renaissance and Mannerist Painting in Spain*. Apollo, marzo de 1965, p. 214.

³ WAISBACH, *El Barroco, arte de la Contrarreforma*. Espasa-Calpe. Madrid, 1948.

⁴ MALE, *L'art religieux après du Concile de Trento*. Colin. París, 1951.

⁵ WEISBACH, op. cit.; p. 69: "El elemento que contribuyó esencialmente a profundizar y sensibilizar la devoción que influyó en toda la vida espiritual y proporcionó fuerte incentivo a la fantasía religiosa, fue la mística, con el matiz que recibió en el siglo xvi, fruto también, como el jesuitismo, del espíritu español".

sitez. Significativa del nuevo estado de cosas puede ser la actitud de Gabriel Paleotti que en su *Discurso intorno le imagine sacre* publicado en 1582 dice: «Cuando vemos representado con vivos colores el martirio de un santo, sin sentirnos fulminados por ello, cuando vemos a Cristo clavado cruelmente en la cruz, tendríamos que ser de mármol o de madera, para no sentirnos profundamente conmovidos, para no sentir avivado de nuevo nuestro impulso hacia la piedad, y no sentir nuestro interior preso del arrepentimiento y de la devoción»⁶. Giovanni Andrea Gilio se quejaba, pocos años antes, del olvido en que tenían los pintores el tema a representar en beneficio de un virtuosismo que no corresponde⁷.

Para conseguir su objeto, la Iglesia va a ejercer control severo en el arte y a procurar dictar de modo detallado los programas iconográficos religiosos, lo cual es en parte aceptado por pintores y tratadistas. Lomazzo admite la presencia de un teólogo o persona preparada como consejero, si se trata de llevar a cabo un ciclo complicado⁸. Igual sucede a Vasari o Tadeo Zuccari⁹. Pueden ser laicos de reconocida piedad y erudición los que aconsejen o dictaminen sobre el decoro de la pintura o escultura, como en España ocurre con Pacheco. El cuarto Concilio de Milán presidido por San Carlos Borromeo prohíbe la representación de animales anecdóticos en las pinturas sagradas¹⁰. En la misma línea está la acusación hecha por la Inquisición en 1573 a Veronés de colocar personajes humanos o animales innecesarios en sus obras.

Una de las razones del éxito escurialense de Navarrete, fue atender escrupulosamente las indicaciones que se le pudieron hacer y si su arte es menos expresivo que el del siglo XVII, se debe a que la primera etapa de la contrarreforma fue aún muy severa. El padre Sigüenza no se cansa de alabarlo. Reniega en parte de los italianos, manieristas por cierto, que vinieron a su muerte, y ensalza lo que es su esencial característica, «que tuvo singular gracia en guardar gravedad y decoro en sus pinturas»¹¹. Son frecuentes los comentarios a sus obras en los que se cita con encomio el deseo de realizar auténticas imágenes de devoción, atribuyendo al pintor («como decía en su manera de hablar nuestro Mudo») frases como esta: «los Santos se han de pintar de manera que no quiten la gana de rezar en ellos, antes pongan devoción, pues el principal efecto y fin de su pintura ha de ser ésta»¹². Al hablar de las pinturas, añade a su descripción y valoración estética, un comentario a la unción religiosa

⁶ Citado por HAUSER, *El Manierismo*. Guadarrama. Madrid, 1965, p. 105.

⁷ *Due Dialoghi degli errori de' pittori*, 1564, citado según HAUSER, op. cit. p. 104-5.

⁸ *Idea del tempio della pittura*, 1590.

⁹ Según HAUSER, op. cit. p. 105.

¹⁰ RAFAEL M.^a DE HORNEDO, S. J. *Arte tridentino*, Rev. de Ideas Estéticas, III (1945), p. 444.

¹¹ PADRE SIGÜENZA, *H.^a de la Orden Jerónima*. Discurso XVIII.

¹² PADRE SIGÜENZA, op. cit., disc. XVIII.

que las anima. El San Jerónimo de El Escorial es un «viejo venerable, hermoso, grave y lleno de espíritu verdaderamente de santo». La ternura que envuelve su alabanza de la Virgen y el Niño en la Adoración de los Pastores de El Escorial, será clásica en el siglo XVII, incluso en la humanización de los personajes: «vese en ella (María) una hermosura celestial con el efecto de Madre, y el Infante recién nacido que alza los bracitos para abrazarse con ella entenece el alma de quien lo mira». Que ésta no era simplemente la opinión de un fraile, lo prueba el que Pacheco lo ponga como ejemplo de artista digno de alabanza e imitación cuando trata de explicar que debe representarse a San Felipe «como lo pintó con buen acuerdo el Mudo en El Escorial, siguiendo a Rafael... que es un anciano venerable de edad de 87 años»¹³.

A mi juicio, la repulsa de Felipe II ante El Greco y la aceptación constante de la obra navarretesca, se debe considerar menos como un juicio de valor estético, que como una actitud religiosa que se correspondía mejor con el acento contenido y devoto del pintor riojano que con la genialidad manierista del cretense. El padre Sigüenza, nada amigo de novedades, no alaba al Greco, pero admite lo que dicen algunos de su pintura «que es de mucho arte y se ven cosas excelentes de su mano», aunque «contenta a pocos». No deja de tener importancia que el San Mauricio de El Escorial, que no llegó a ocupar el altar de la basílica al que se había destinado, fue tasado en 1583 por vez segunda por Rómulo Cincinato y Diego de Urbina en 800 ducados, cifra muy superior a la pagada a otro artista cualquiera de los que trabajaron en el monasterio, incluido el propio Navarrete¹⁴.

A pesar de la simpatía mostrada hacia el sentimiento religioso de Navarrete, no se vio libre de reticencias, acusaciones y prohibiciones en casos concretos, lo que resulta prueba de la extrema vigilancia que el espíritu de contrarreforma ejerció en fecha tan temprana sobre la obra de arte religiosa. Sin llegar a la gravedad del caso Veronés más arriba citado, también se le impidió un anecdótico entretenimiento, como era la colocación de animales en pinturas sagradas. En la Sagrada Familia con San Joaquín y Santa Ana (Monasterio de El Escorial) se le había ocurrido colocar en primer lugar un gato y un perro que luchaban por una perdiz. No debió parecerle mal al padre Sigüenza que simplemente lo explica porque «quiso jugar un poco y regocijar la vista». Pero alguna voz se levantaría contra él, cuando al contratar las parejas de santos para la basílica, se le indica de modo rotundo que «no ponga gato, ni perro ni otra figura que sea deshonesta, sino que todos sean santos y que provoquen a devoción»¹⁵. Este mismo contrato es significativo en otras disposiciones.

¹³ PACHECO, *El Arte de la Pintura*, libro III. Cap. XIV, p. 320, ed. Sánchez Cantón, Instituto Valencia de D. Juan, 1956, 2 tomos.

¹⁴ P. ZARCO, *Pintores españoles en S. Lorenzo de El Escorial (1556-1615)* p. 140-142. Instituto Valencia de D. Juan. Madrid, 1931.

¹⁵ P. ZARCO, op. cit. p. 40. Escritura de asiento y concierto de 21 de agosto de 1576.

Desde luego, si las pinturas no gustan tendrá que repetir las, como le ocurrirá más adelante a Caravaggio, y el juez será no sólo el monarca sino el prior del monasterio. Los santos han de ser pintados de modo que se les reconozca, por tanto, si tuviera que pintar alguno por duplicado, no sólo repetirá el rostro, sino que hasta «las ropas serán de un mismo color». En este intento de reconocimiento hay que buscar «con diligencia», «si algún santo tuviere retrato al propio», en cuyo caso hay que pintarlo «conforme a él».

Con pequeñas libertades incluso el padre Sigüenza muestra cierta disconformidad. Alaba como superior a todas las numerosas pinturas que sobre San Jerónimo hay en el monasterio, la de Navarrete. Esto no obsta para que precise que el santo no está en «desierto fiero, áspero y espantable», tal como debía, sino en un «lugar de tanta amenidad y frescura». Y es que es indudable que el deseo trentino de una dirección espiritual y crítica en el ejercicio de la pintura se cumple sobradamente en El Escorial. Puede comprobarse de un modo rotundo en el encargo hecho a un pintor de menor importancia, Juan Gómez, después de la muerte de Navarrete. Se trata de unos cuadros sobre la vida de San Jerónimo. Copio, por lo significativas, algunas de las indicaciones precisas que se le dieron para pintar una de las historias: «La primera cuando estaría en Roma con el papa Sant Dámaso, y le encomendara las respuestas en las cosas de los concilios y cosas de la Iglesia. Estará el Papa con otros cardenales detrás, y otras personas, y el Santo le presentará un libro, que es la Biblia, que traduce del hebreo en latín, y el Papa le dará a él muchos papeles, unos cerrados, otros abiertos. El libro que el Santo presenta estará abierto en una plana con letras hebreas, en otras latinas, y los circunstantes con aspecto maravillados»¹⁶. Es el padre Sigüenza el encargado de aconsejarle y a sus órdenes trabajará el pintor, no sólo en estos cuadros, sino en otros que debe corregir¹⁷.

DE LA EDAD MEDIA A LA CONTRARREFORMA. PERVIVENCIAS ICONOGRÁFICAS.

«La España de Cisneros contiene en germen todo lo que desarrollará la de Carlos V y todo lo que se esforzará en salvar la de Felipe II». Esta frase de Bataillon¹⁸, con todo lo que puede tener de exagerada, es cierta en algunos aspectos.

¹⁶ P. ZARCO, op. cit., p. 106.

¹⁷ Por cierto que entre las historias elegidas y encargadas una es la escena en que «lo aqotaron dos ángeles, porque se dava a leer libros profanos» (P. ZARCO, op. cit. p. 109), tema que MALE (op. cit., p. 501-502) cree que tiene su origen en las historias que pintó Domenichino en Roma, en la iglesia de los Ermitaños de S. Jerónimo y que de ahí pasó a Zurbarán y Valdés Leal. Dado que Juan Gómez murió, en 1597, aunque no tengamos la fecha del contrato, no hay que recurrir al pintor italiano cuando bastantes años antes se hizo lo mismo en un cuadro que se conserva.

¹⁸ BATAILLON, *Erasmus y España*. Méjico, p. 2.

En tiempos de Cisneros se realiza una reforma del clero regular y secular, que permitirá a España, años después, presentarse como portaestandarte de la contrarreforma. España no perdió por completo el espíritu medieval en detrimento del renacimiento, de modo que más que otro país de Europa, se puede decir que se pasó de fines de la Edad Media al Barroco, sin que el Renacimiento cortara las relaciones entre las dos etapas, como ocurrió en Italia ¹⁹.

Es de destacar el éxito de la medieval *Vita Christi del Cartujano*, que tradujo, por vez primera al español, Fray Ambrosio de Montesinos en 1501 y se imprimió en Alcalá entre 1502 y 1503, en cuatro volúmenes ²⁰. Las ediciones se continuaron durante la primera mitad de siglo ²¹ y llegaron a influir en escritos españoles, como el *Cancionero* del propio Montesinos o el *Retablo del Cartuxo sobre la vida de Nuestro Redentor Jesu Christo*, del cartujo Juan de Padilla que admite la inspiración en el Cartujano. En esta *Vita Christi* se refunden los cuatro evangelios con comentarios y se acompañan de citas de los Santos Padres. El libro estaba escrito de modo que invitaba a una meditación sobre cada pasaje, una identificación con él y una oración que facilitaba el camino del hombre hacia Dios. Estas meditaciones incitaban al ánimo a un juego de imaginación para reproducir la situación en que se habían dado las escenas. Es en cierto modo «la composición de lugar» de las meditaciones de San Ignacio de Loyola ²². Tan fuerte fue la influencia de la *Imitación de Cristo*, atribuída por unos a Tomás de Kempis y por otros a Gerson, sobre todo en la mística y la ascética. Junto al espíritu nuestra literatura religiosa mantiene temas o detalles que van luego a pasar al siglo xvii e influirán en el arte ya desde la segunda mitad del siglo xvi.

A veces, tradiciones piadosas se habían aceptado basándose en Evangelios Apócrifos, Leyenda Dorada o libros semejantes, sin que hubiera un motivo serio que permitiera mantenerlas. Se dará, en ocasiones, el caso paradójico que la contrarreforma, con un espíritu crítico de gran modernidad, intentará eliminarlas. Pero la tradición va a ser tan fuerte que, no sólo resistirá el ataque, sino que se impondrá, hasta el punto que algunos de estos temas, que se han convertido en típicos de contrarreforma, habían sido condenados previamente por ella.

Navarrete trató dos veces el tema de la Aparición de Jesús resucitado a la Virgen: en el cuadro auténtico, dejado sin terminar, que hoy se conserva en El Escorial, y en el atribuído del retablo del Descendimiento de la Catedral de

¹⁹ J. M. Caamaño abunda en esto cuando dice que el sentimiento religioso de nuestro Barroco entronca con el del Gótico (*Berceo, como fuente de iconografía medieval*, en esta misma revista, 1969, p. 188).

²⁰ BATAILLON, op. cit. pp. 44 y 55.

²¹ Sevilla (1513, 1516, 1518, 1528, 1530), Alcalá, (1529).

²² Visto ya por J. M. CAAMAÑO, J. GALLEGU (*Vision et Symboles dans la peinture espagnole du Siècle d'Or*) o PAUL GUINNARD (*Zurbarán*).

Salamanca. Sobre esta aparición nada dicen los Evangelios canónicos, ni los Hechos, pero está recogida en la *Leyenda Dorada* de Jacobo de Voragine²³. A fines del siglo xv o principios del siguiente, representaba Juan de Flandes en dos pinturas las escenas de la aparición individual de Jesús y aquella en que se presenta seguido de la legión de los justos que había liberado a su muerte²⁴. La oposición de la Iglesia a la representación de ese tema fue muy grande. Mâle cita unas palabras de Maldonado bastante claras al respecto: «Es un sentimiento que está en el corazón de los fieles; los que quieren combatirlo pierden su tiempo»²⁵.

Los textos de nuestra mística y ascética lo admiten sin dudas. Fray Luis de Granada cuenta cómo Cristo glorioso surge de su tumba seguido de José, Moisés, Mardoqueo («vestidos de vestiduras reales»), Daniel, Sansón, Jonás. En la meditación que sigue explica por qué tuvo que aparecerse a María antes que a nadie, en un relato lleno de esa unción tierna y familiar que tantas veces aparece en sus escritos y le hacen precursor de esa de religiosidad excesivamente humana del siglo siguiente: Ya, Señor, dice, habéis glorificado y alegrado esa carne santísima que con vos padeció en la cruz. Acordaos también que es vuestra carne la de vuestra Madre y que también padeció ella con vos viéndoos padecer en la cruz. Ella fue crucificada con vos, justo es que también resucite con vos». Es la idea de la doble pasión: de Cristo y de María. Viene el intento a la manera del Cartujano de reconstruir la escena, «la composición de lugar»: «Estaría la Santa Virgen en aquella hora en su oratorio recogida, esperando esta nueva luz clamaba en lo íntimo de su corazón, y, como piadosa leona, daba voces al Hijo muerto al tercer día, diciendo: Levántate gloria mía, levántate, salterio y vihuela; vuelve triunfador, al mundo; recoge, buen pastor, tu ganado; oye, Hijo mío, los clamores de tu afligida Madre y, pues éstos te hicieron bajar del cielo a la tierra, éstos te hagan ahora subir de los infiernos al mundo. En medio de estos clamores y lágrimas resplandece súbitamente aquella pobre casita con lumbre del cielo y ofrécese a los ojos de la Madre el Hijo resucitado y glorioso. No sale tan hermoso el lucero de la mañana, no resplandece tan claro el sol de mediodía como resplandeció en los ojos de la Madre aquella cara llena de gracia y aquel espejo sin mancilla de la gloria divina. Ve el cuerpo del Hijo resucitado y glorioso, despedidas ya todas las fealdades pasadas, vuelta la gracia de aquellos ojos divinos y restituída y acrecentada su primera hermosura. Las aberturas de las llagas, que eran para la Madre cuchillos de dolor vélas hechas fuentes de

²³ Ya Berceo en su *Duelo* recoge la promesa de la visita de Cristo a su Madre. CAAMAÑO, op. cit. p. 187.

²⁴ Pertenecientes al desmembrado retablo de la Reina Católica se conservan hoy en la Galería Nacional de Londres y en el Museo de Berlín.

²⁵ Comentario al Evangelio de S. Mateo, cap. XXVIII, citado según Mâle, op. cit. p. 358.

amor»²⁶. La obra debió ser escrita hacia 1547. Viendo la pintura que Navarrete dejó sin terminar al morir se diría que tuvo presente la meditación de Fray Luis de Granada. La Virgen aparece sorprendida, vuelta la cabeza a su izquierda, porque Jesús ha entrado impetuosamente, casi desnudo su cuerpo, fuente de luz que ilumina la estancia, sin señales de las heridas recibidas.

San Ignacio, dándola como cierta, incluye la aparición entre las meditaciones de la cuarta semana en sus Ejercicios: «La primera contemplación cómo Cristo nuestro Señor apareció a Nuestra Señora»²⁷. No desconoce la falta de referencia en los Evangelios, pero sabe que «aunque no se diga en la Escritura, se tiene por dicho, en decir que apareció a tantos otros; porque la Escritura supone que tenemos entendimiento»²⁸. Bastante más tarde describía Santa Teresa, en las *Cuentas de Conciencia* de abril de 1571, una visión que tuvo de Cristo en la que Este llegó a manifestarle que «en resucitado había visto a Nuestra Señora, porque estaba ya con gran necesidad, que la pena la tenía tan absorta y traspasada, que aún no tornara luego en sí para gozar de aquel gozo... Y que había estado mucho con ella, porque había sido menester hasta consolarla»²⁹.

Normalmente, en la aparición, Cristo está solo, pero, se ha visto en el caso de Juan de Flandes, pueden acompañarle los santos que libró del limbo y algunos ángeles. Es el grupo que Fray Luis de Granada nombra al comienzo de la meditación: «al que vio penar entre ladrones velo acompañado de santos y ángeles». De forma más abreviada lo cuenta San Juan de Avila. En lo que llama «Romería a la Jerusalén Celestial» va reconstruyendo las visitas de Jesús resucitado, comenzando por la Virgen para «visitar y consolar el inmenso dolor que había tenido». No lo tenemos del Evangelio, pero sí de los santos. Ambrosio, *Liber de Virginitate*: Anunciando surge antes Gabriel: «Creo yo que entraría San Gabriel a dar las nuevas, pedir albricias. Rodillada «Regina Coeli». Aquí será luego (Jesús) con toda la caballería de profetas»³⁰. Entra Cristo y la Virgen abraza sus llagas «llenas de resplandor y gloria». Se acerca Eva: «¡Bendita vos! Por vos, vida; por vos, muerte, todos por vos serán libres». Es la idea clásica usada en la contrarreforma: María, Ave, segunda Eva. Por Eva se pierde el género humano y por María se salva. En la Aparición de Jesús a su Madre, del retablo del Descendimiento de la Catedral de Salamanca, Cristo aparece envuelto en luz y próxima a El, la caterva de profetas

²⁶ *Libro de la Oración y Meditación*, t. II, obras completas, ed. Cuervo Madrid, p. 93-97.

²⁷ *Obras completas*, ed. B. A. C., Madrid, 1963, Ejercicios Espirituales 4.^a semana (218).

²⁸ *Idem*, op. cit., (299), p. 259.

²⁹ SANTA TERESA, *Obras completas*, ed. B. A. C. Madrid, 1967, *Cuentas de Conciencia*, 12.^a, abril de 1571, Salamanca, pp. 461-462.

³⁰ S. JUAN DE AVILA, *Obras completas*, II, Sermón 16 de Lunes de Pascua, p. 280, ed. B. A. C. Madrid.

que nombran Fray Luis de Granada y San Juan de Avila. Estos temas relativos a la vida gloriosa de Jesús debían ser gratos a Navarrete o a quienes le encargaban obras, porque, además, dos dibujos de El Escorial están dedicados al Quebrantamiento de los Infiernos.

Hay un extraño relato en la *Leyenda Dorada* que no parece haber tentado a nuestros pintores. En la fiesta del «Nacimiento de la Bineaventurada Virgen» se comenta con un «se dice», que Santa Ana, la madre de la Virgen, había casado nada menos que tres veces. De su primer matrimonio con Joaquín, nace María. Viuda, vuelve a casar con un Cleofás, de quien tiene a otra María, mujer luego de Alfeo y madre del apóstol Santiago Alfeo, José el Justo, Simón y Judas. Esta María es una de las mujeres que acompañan a la Virgen en la Pasión. Viuda otra vez, un nuevo matrimonio con un tal Salomé, la hace madre de una tercera María, que de los esposorios con Zebedeo tiene a Santiago y Juan, los hijos del Trueno. Muchos apóstoles son así, primos de Jesús. Juan Gerson recoge, en un sermón dedicado al Nacimiento de María, esta complicada genealogía, y el tema llega a gozar en el norte de un éxito relativo, sobre todo después de la visión más complicada que tuvo, en 1406, Santa Colette, abadesa de un convento de clarisas de Gante. Seguramente el cuadro más famoso que presenta la extravagante genealogía es, ya en el siglo XVI, el de Lucas Cranach, del retablo de Torgau (1503) (Instituto Staedel de Francfort)³¹. El tema se mantiene en el norte hasta el siglo XVII. En Italia hay algunos casos del siglo XV.

No estoy seguro, pero es con la Sagrada Parentela con lo único que puedo relacionar la llamada Sagrada Familia de El Escorial. En 1531, encargaba Hernando del Pulgar a un pintor desconocido un retablo para la capilla de Santa Ana que Carlos V le había concedido en la Catedral de Granada. La pintura, con una simetría compositiva clásicamente renacentista, representa a la Virgen, el Niño y José, acompañados por Ana y Joaquín³². Exactamente los mismos personajes que en el cuadro de Navarrete. Es como un paso de la Sagrada Parentela a la Sagrada Familia, tema éste desconocido en la Edad Media y popularizado a partir de Rafael. En cierto modo, es como una reacción contra el tema nórdico, eliminando personajes y colocando en su papel a Joaquín, único marido admitido por todos.

No obstante, Joaquín y Ana son personajes que encuentran realidad en los Apócrifos y son admitidos por la Edad Media, con esa falta de espíritu crítico que la caracteriza. La contrarreforma fue muy severa con ellos. Pío V (1566-72) llegó

³¹ Según REAU, *Iconographie de l'Art. Chretien*, II, vol. 2.º p. 141, con él comienza en Alemania el retrato de familia. En los maridos sucesivos de Ana reprodujo los rasgos de Federico el Sabio de Sajonia, el hermano de éste, Juan el Constante, y su propio autorretrato.

³² D. ANGULO INIGUEZ, *Pintura Española del siglo XVI*, *Ars Hispaniae*, p. 153 y lám. 159.

a suprimir la fiesta de Santa Ana³³. Pero la tradición era tan fuerte, que Gregorio XIII (1572-85) tuvo que restaurarla³⁴. Cabría suponer incluso que en la corriente de simpatía hacia los supuestos padres de María estaría el encargo de tal obra a Navarrete. De los dos, sólo Santa Ana gozará de gran popularidad en el barroco. Es una prueba de cómo la reforma de Trento, al encontrarse con una devoción enraizada que no puede eliminar, opta por asimilarla. Pero no será el tema tratado por el pintor de Hernando del Pulgar o por Navarrete el que va a prevalecer.

La Adoración de los Pastores de El Escorial es una de las obras más audaces de Navarrete, singularmente en el estudio lumínico. Lo que es novedad en el plano estético se apoya, no obstante, en arcaísmos iconográficos. Mâle ha puesto de relieve la presencia de José con una candela en la mano en muchas pinturas del siglo xv. Se explica porque la escena del Nacimiento en los dramas litúrgicos ocurría de noche. Por imitación, los pintores mantuvieron la tradición³⁵.

Esta costumbre se pierde luego en el Renacimiento y pocos son los pintores que la continúan. Cuando Correggio pinta el por tantos motivos importante cuadro de la Adoración de los Pastores, llamado «La Noche» (Museo de Dresde), utiliza dos focos de luz, pero prescinde de la candela de José. Navarrete la utiliza, aunque es fácil que por buscar los efectos de luz complementarios, más que por recuerdos del pasado. Otra tradición medieval que se va perdiendo de la que se aprovecha Navarrete con los mismos propósitos, es la que viene de un Apócrifo, el Evangelio del Seudo Mateo: «Una enorme estrella que expandía sus rayos sobre la gruta de la tarde a la mañana y sin que nunca jamás desde el origen del mundo se hubiera visto un astro de magnitud semejante»³⁶. Prescinde de un detalle no bien visto por la Iglesia: la presencia del asno y el buey, cuyo origen hay que buscar en Isaías, Habacuc y el mismo Apócrifo³⁷. El propio Navarrete los representaba aún en el perdido dibujo de La Adoración de los Pastores del Instituto Jovellanos, de Gijón, que ardió en 1937.

HACIA UNA NUEVA ICONOGRAFÍA.

En líneas generales, puede decirse que el manierismo, de modo singular el italiano, es un arte intelectual pensado para minorías. No es que el arte como tal se viniera haciendo pensando en una muchedumbre de gustadores, pero el arte

³³ PASTOR, *Geschichte der Päpste*, VIII, p. 143, citado según Mâle, op. cit. página 230.

³⁴ Bull. Roman t. IV, pars. IV, p. 54, citado por Mâle, p. 230.

³⁵ MALE, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*. p. 76.

³⁶ AURELIO DE SANTOS, *Evangelios Apócrifos*, Madrid. B. A. C. Pseudo Mateo, XIII, p. 224.

³⁷ AURELIO DE SANTOS, op. cit. p. 225.

medieval era religioso y se hacía inteligible, al menos a los fieles. Sobre todo a fines del Medioevo, se cargan las tintas de lo dramático buscando impresionar. A partir del Renacimiento, el artista se va sintiendo tal y gusta cada vez más de demostrar sutilezas y originalidades, que le hacen impopular con cierta frecuencia. La Iglesia, a partir de Trento, piensa que una pintura bien hecha, llena de dificultades resueltas, de composición original puede resultar inútil si no lleva una carga emotiva que cree un clima de relación con un espectador no preparado. El conseguir esto fue uno de los motivos del éxito del arte barroco a nivel general. La pintura o la escultura se convierten en imagen de devoción.

Este espíritu se da en nuestra literatura del siglo XVI anterior o contemporánea de Trento. Se ha citado el éxito de un libro tan cargado de sentimiento y que tanto se preocupaba de hacer brotar las lágrimas del lector, como la *Vita Christi* del Cartujano. Las meditaciones en los Ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola están en la misma línea. El santo intenta con evocaciones que nos identifiquemos con las alegrías y tristezas del lenguaje evangélico y que padezcamos con Cristo en la Pasión. Es la idea de compasión entendida como «padecer con». El alma debe sufrir con Cristo y sentir claramente el peso de sus pecados que, en definitiva, son los que motivan su muerte, muerte del mismo Dios humanado.

Las exhortaciones del «ánima mía» de Fray Diego de Estella son continuas. De aquí, la aparición de un tema señalado en la literatura y que encuentra su manifestación plástica en la Flagelación de Navarrete de El Escorial. La representación del alma humana como un niño presente en el pretorio y ante Cristo después de los azotes, se ve en el conocido cuadro de Velázquez de la Galería Nacional de Londres, pero nace antes. En la citada Flagelación escurialense, a la izquierda del cuadro, escondida en parte por la figura de un verdugo, surge una cabeza realista, vuelta la mirada hacia Cristo, cruzadas las manos en el pecho y demostrando en el gesto el dolor motivado por los azotes. Es indudable que el momento se prestaba a las meditaciones más dolientes.

Fray Diego de Estella en sus *Meditaciones del amor de Dios*, cuya primera edición de 1576 en Salamanca es absolutamente coetánea de la pintura de Navarrete, habla del dolor de Jesús en la escena descrita, insistiendo en que era mayor que el de cualquier persona, porque El era de «complexión más delicada que hubo jamás, por ser su cuerpo sacratísimo formado en el vientre virginal» y por ello «cualquier herida pequeña causaba en la humanidad de Cristo mayor dolor y sentimiento que el que las heridas grandes pudieran afligir a otros hombres cualquiera. No dieron tanto tormento a Esteban las piedras ni a San Lorenzo sus parrillas como al Redentor del mundo atormentaron los azotes y corona de espinas»³⁸.

³⁸ *Meditaciones del amor de Cristo*, XXVIII, p. 133-134, ed. B. A. C. Madrid, 1949.

Es más explícito Fray Luis de Granada. Se trata, una vez más, de una meditación: «Considera los azotes que el Salvador padeció en la columna». Quiere que el alma se asombre de lo que califica como «uno de los grandes y maravillosos espectáculos que ha habido en el mundo»: azotar y humillar a un Dios. Cree que los ángeles tuvieron que contemplar atónitos esta prueba de infinita bondad de Dios con sus criaturas, y más aún debe admirarse y sentirlo el alma beneficiada: «Pues tú, alma mía, a quien tanto más que a los ángeles toca este negocio. ¡Cuántas veces lo debes sentir y agradecer. Desde este momento el alma se ve invitada a seguir a Cristo y penetrar con El en el pretorio, sufrir con El y agradecer la merced recibida: «Entra, pues, ahora con el espíritu en el pretorio de Pilato y lleva contigo las lágrimas aparejadas que serán bien menester para lo que allí verás. Mira como aquellos crueles y viles carniceros desnudaban al Salvador de sus vestiduras con tanta inhumanidad... Mira como luego atan aquel santo cuerpo a una columna, para que así lo pudiesen herir más a su placer... Mira cuan solo estaba allí el Señor de los ángeles entre tan crueles verdugos, sin tener de su parte ni padrinos, ni valedores»³⁹. De nuevo hay una identificación entre Fray Luis de Granada y la concreción plástica del Mudo.

En cierto modo, aún más clara, puede parecer Santa Teresa en el *Libro de su vida*: «Pues tornando lo que decía del pensar a Cristo a la columna, es bueno discurrir un rato y pensar las penas que allí tuvo y por qué las tuvo y quién es el que las tuvo y el amor con que las pasó; mas que no se canse siempre en andar a buscar esto, sino *que se esté allí con El*, acallado el entendimiento. Si pudiese ocuparle *en que mire que le mira y le acompañe y le hable* y pida y se humille y regale con El y acuerde que no merecía estar allí: cuando pudiera hacer esto hallará grande provecho»⁴⁰. La inclusión del alma en el pretorio no admite dudas. Incluso el diálogo que quiere mantenerse de amor y compasión con el Flagelado, es semejante al de la figura del cuadro de Navarrete.

En lo demás, el artista sigue manteniendo ciertas tradiciones. Así, en el fondo arquitectónico y en la columna que es aún gigantesca, no pequeña, como aparecerá en los comienzos del siglo xvii. También la figura de Cristo idealizada, sin haber recibido un azote, limpio de heridas y casi resplandeciente en su blancura. Es la tradición renacentista y manierista que se mantiene. Estamos lejos de los azotamientos expresionistas de Gregorio Fernández, pese a que la meditación de Fray Luis de Granada tenía ya todos los ingredientes: «Comienzan con grandísima crueldad a descargar sus látigos y disciplinas sobre aquellas delicadísimas carnes, y como se añaden azotes sobre azotes y llagas sobre llagas y heridas sobre heridas. Allí

³⁹ *Libro de la oración y meditación*, pp. 51-54.

⁴⁰ *Obras completas*, B. A. C. Madrid, 1967, Libro de su vida, cap. 13, p. 69. El subrayado es mío.

verás luego ceñirse aquel Sacratísimo Cuerpo de cardenales, rasgarse los cueros, reventar la sangre y correr a hilo por todas partes»⁴¹.

Los protestantes habían condenado como supersticioso el culto a los santos. Calvino decía que ninguno de ellos estaba aún en presencia de Dios y que, difícilmente, podía ser intercesor de los que vivían en la tierra. El culto a los santos y a sus reliquias había sido constante durante toda la Edad Media y el Renacimiento. La reacción ante la actitud de los protestantes robusteció el culto hasta extremos que no se habían dado hasta entonces. Bellarmino, Surius o Bollandus defienden el mantenimiento. Pero Surius, y más aún Bollandus, escriben unas vidas de santos que quieren ser críticas, sometiendo las antiguas tradiciones a una criba necesaria. En el siglo XVII los templos se llenan de imágenes de santos, a los que se dedican capillas, iglesias y conventos⁴². No habían tenido lugar canonizaciones en todo lo que fue Alto Renacimiento a partir de Adriano VI. Cuando se reanudó la costumbre se le dio una pompa fuera de todo lo ponderable. Se escogían además para su canonización, en el siglo XVII, personajes propiamente contrarreformistas o que habían destacado en esa época. Tal es el caso solemne de 1622 en que, junto a Isidro Labrador, se canonizó a Felipe Neri, Teresa de Jesús, Ignacio de Loyola y Francisco Javier.

Esto repercutió sobre el arte, pero desde el siglo XVI. El 21 de agosto de 1576, se reunían en El Escorial, entre otros, Fray Julián de Tricio, prior del monasterio, y Navarrete, para formalizar el encargo de treinta y dos pinturas destinadas a los altares menores de la basílica. Veintisiete de ellas, todas del mismo tamaño, serían de parejas de santos. La salud, de antiguo débil, de Navarrete no le permitió dar fin a la obra y siguiendo un criterio, posiblemente jerárquico en la relación con la mayor o menor aproximación al altar mayor, pintó únicamente el apostolado completo, los cuatro evangelistas y comenzó unos Santos Cosme y Damián. A su muerte, Carvajal, Urbina, Sánchez Coello, terminaron la serie. Era una glorificación del santo como modelo a imitar por su carácter ejemplar, por estar cerca de Dios. Como es más importante el lado del Evangelio, allí se colocaron las pinturas de Pedro y Pablo en el primer altar. Enfrente, Andrés y Santiago. Juan no aparece aún, por que se pinta en calidad de evangelista, inmediatamente después.

Se emparejaban luego santos de características similares o que hubieran tenido alguna relación. Iban juntos Santo Domingo de Guzmán y San Francisco (Carvajal) como fundadores de órdenes mendicantes. Y como representantes eximios de ellas se empareja a San Buenaventura y Santo Tomás de Aquino (Luis de Carvajal) o San Antonio de Padua y San Pedro Mártir (Luis de Carvajal). Se une a San Benito, fundador de la vida monacal de Occidente con San Bernardo, el principal reforma-

⁴¹ FRAY LUIS DE GRANADA, *Libro de la Oración y Meditación*, p. 54.

⁴² Estudio detallado en Mâle, *op. cit.* p. 96 y ss.

dor (Sánchez Coello). Como padres de la Iglesia, Jerónimo y Agustín (Sánchez Coello), Gregorio y Ambrosio (Diego de Urbina); como primeros mártires Lorenzo y Esteban, diáconos (Sánchez Coello); los grandes ascetas de Oriente, Pablo Ermitaño y Antonio Abad (Sánchez Coello); Isidro y Leandro (Luis de Carvajal), Eulogio e Ildefonso (Diego de Urbina); Fabián y Sebastián (Sánchez Coello), cuya fiesta se celebra el mismo día. Todos formaban un cortejo, a lo largo y ancho de la basílica, junto con las Vírgenes mártires Catalina e Inés «(Sánchez Coello), Santas mujeres del Evangelio, las hermanas Marta y María (Diego de Urbina), identificada ésta, siguiendo la tradición medieval, con la arrepentida pecadora María Magdalena.

Las figuras de Navarrete, las primeras, dieron la pauta. El fue el creador en España de esas figuras monumentales, de cuerpo entero, columnas verdaderas de la Iglesia, en las que se inspirarán luego Sánchez Cotán y Ribalta. Los mismos Sánchez Coello, Carvajal y Urbina no hicieron sino seguir lo que ya estaba comenzado, aunque sin la grandiosidad del Mudo.

También, al parecer, para el monasterio de la Estrella en Logroño, al que tan vinculado se sentía, pintó cuadros semejantes, agrupando allí, de nuevo, a San Sebastián y San Fabián y, por otro lado, a San Lorenzo con San Hipólito, en figuras elegantes y en parte manieristas.

Otros santos como Lorenzo, Santiago el Mayor, Felipe, Jerónimo, José, Ana y Joaquín completan la variadísima galería navarretesca. El santo va a ser el nuevo héroe cristiano, como asceta y como mártir. Esta glorificación del héroe y de lo heroico venía del Renacimiento y se concretaba en un ideal humano de perfección, tanto en lo físico como en lo intelectual. Los valores éticos que encerraba el concepto, sirvieron a la Iglesia para cristianizar el tipo y hacer un héroe del mártir y el asceta⁴³. Había, además, un cierto recelo contra los paganismos del Renacimiento, que influyó en la cristianización. En España, a esto se une un matiz particular. El entusiasmo por mártires y ascetas es frecuente en el siglo XVI, pero el paralelo se establece, menos con los héroes clásicos que con los medievales héroes de la caballería.

Se ha visto cómo San Juan de Avila califica de «caballería de profetas» al grupo salvado por Cristo. En Fray Diego de Estella, coinciden los dos aspectos: «Tanto pudo el amor encastillado en los pechos de aquellos *invencibles caballeros de Cristo*, que despreciaron los tormentos y no temieron la muerte, de la cual alcanzaron gloriosos trofeos, pues antes quisieron morir que perder el amor que a su Dios tenían. Triunfó el amor de la muerte y alcanzó de ella la victoria. ¿A quién se da la

⁴³ WEISBACH, op. cit., pp. 76-79: "La Iglesia acogió el motivo heroico con el sello que le imprimió el humanismo renaciente. Tenía, además, ocasiones sobradas para su estimación inmediata apoyándose en su propia tradición. Junto a los héroes del mundo podía poner a sus héroes: los mártires y los ascetas".

corona sino al vencedor?... ¿Por qué se da al mártir la corona sino por la victoria? ¿Por qué la Santa Iglesia celebra sus vencimientos y coronas sino por las victorias que alcanzaron de los tiranos y de sí mismos y de los tormentos y espantos de la muerte y de esta misma muerte?»⁴⁴. Santa Teresa escribió de niña un *Libro de cavallerías*⁴⁵. Si luego sintió como vanidad la lectura de éstos, fue menos por las obras en sí, como ella dijo, que porque, imitando a las altas damas a las que servían caballeros, se aficionó «a traer galas y a desear contentar en parecer bien, con mucho cuidado de manos y cavello, y olores»⁴⁶.

El entusiasmo por el martirio en España es general. Los jesuítas tienen en Roma dos colegios. En uno, se preparan los que van a marchar como misioneros a Inglaterra y en otro, los que irán a Alemania. En ambos casos, los elegidos quedan envueltos en un halo de santidad antes de partir, pensando que irán posiblemente a la muerte en el martirio. En Santa Teresa, el deseo de martirio se manifiesta desde su niñez, cuando con un hermano intenta ir a «tierra de moros, pidiendo por amor de Dios, para que allá nos descabezasen». Todo venía de la lectura de vidas de Santos en las que «como vía los martirios que por Dios las santas pasaban, parecíame compraban muy barato el ir a gozar de Dios y deseaba yo mucho morir así»⁴⁷.

Es significativo el hecho, contado también por la Santa de Avila, de que, al ver la imposibilidad de llegar a «tierra de moros», determinaron cambiar el martirio por la vida de ermitaños: «De que vi que era imposible ir a donde me matasen por Dios, ordenavamos ser ermitaños; y en una huerta que había procuravamos, como podíamos, hacer ermitas». Y es que el asceta jugaba un papel similar al del santo mártir. Siendo mayor y monja en sus «Cuentas de Conciencia» del 9 de agosto de 1575 en Sevilla, explica cómo llegó a tener «envidia de los que están en los desiertos». Sin embargo se vuelve atrás por las más fuertes tentaciones que allí puede tener de parte de los demonios⁴⁸.

La orden jerónima, que de tanto predicamento gozó cerca de Carlos V y luego de su hijo Felipe II, encargó, como es natural, a muchos pintores la representación de su supuesto fundador. Ya se ha hablado de un tema tan antihumanista como los azotes del santo. Es frecuente que se pida en los encargos la visión del Padre de la Iglesia como ermitaño. En la pintura de Navarrete para El Escorial, está casi desnudo con la piedra con que se macera las carnes en una mano y la disciplina para azotarse en el suelo. A un lado la Biblia que tradujo al latín y la capa de cardenal, aunque no llegara a serlo. El león del primer plano y las escenas difusas

⁴⁴ *Meditaciones del amor de Dios*. LVIII, pág. 227.

⁴⁵ Según EFRÉN DE LA MADRE DE DIOS, O. C. D. y OTGER STEGGINK, O. Carm. en el prólogo al *Libro de la Vida*, p. 25 de las Obras completas citadas.

⁴⁶ *Libro de su vida*, p. 30.

⁴⁷ *Idem*. p. 29.

⁴⁸ *Cuentas de conciencia*, p. 468.

del fondo hacen también referencia a su vida de asceta. Otra pintura conservada en Logroño, sea o no sea de Navarrete, lo representa de la misma manera.

El martirio aparece al menos tres veces, siendo sus protagonistas Santiago el Mayor, el Apóstol Felipe y San Lorenzo. Del martirio de San Felipe, perdido, no tenemos apenas descripciones, así que no nos puede servir de orientación. El martirio de Santiago, pieza fundamental en el arte y la iconografía de Navarrete, es un modelo a imitar por los contrarreformistas. Ante todo, resalta el realismo extremo de lo que propiamente es martirio. El verdugo, según el mismo padre Sigüenza, era retrato del natural de un mozo de Logroño. Se representa de un modo escalofriante el momento en que la cuchilla penetra en el cuello del santo, cuyo cuerpo aún aparece vivo. Esta sangrienta visión es propia para exaltar el valor del santo y la crueldad de su verdugo. El padre Sigüenza se entusiasma aquí, quizás más que nunca: «es cuando pasa el cuchillo por la garganta del Apóstol con tal propiedad y naturaleza, que juraran los que le vieron que comienza ya a expirar: los ojos como vueltos, el color perdido, mudado el rostro, que pone compasión en las almas como si se viera el caso y hace venir las lágrimas a los ojos»⁴⁹. Llama a Santiago patrón de España. El cuadro, aparte su espíritu de contrarreforma, quizás haga alusión a la lucha contra el Turco. El verdugo cubre su cabeza con un gorro que recuerda a los musulmanes y esto de modo intencionado. Cuando Ribalta copie el cuadro en el retablo de Algemesí eliminará el sombrero. En 1571, año en que se firma la obra, se da la batalla de Lepanto. La pintura es anterior, entregada en marzo, mientras que Lepanto ocurrió en octubre, pero la Liga se había formado ya y desde tiempo atrás, el Turco, hereje, es presentaba como un peligro inminente. Para acentuar el carácter antimusulmán, en el difuminado fondo se presenta el clásico Santiago Matamoros sobre caballo blanco, haciendo estragos entre ellos, observado por un grupo de caballeros cristianos a la derecha⁵⁰. Las peregrinaciones a Santiago habían decaído a fines de la Edad Media y Erasmo, burlón, había jugado su papel en el descrédito. Sin embargo, Navarrete coloca todavía a un lado de la figura los distintivos clásicos del peregrino, el báculo y el típico sombrero con la concha de «vieira».

El cuadro de San Lorenzo no representa exactamente el martirio, sino el momento en que su cuerpo muerto es robado por San Hipólito y otro discípulo para evitar la profanación y darle conveniente entierro. Sabemos la importancia que los restos de los santos han tenido para el cristianismo. El poder que emana del cuerpo muerto se convierte en fuente de gracia y en reliquia de veneración de los

⁴⁹ P. SIGÜENZA, op. cit. Discurso V., p. 329.

⁵⁰ Ya desde Berceo se designa genéricamente como "moros" a los gentiles (CAAMAÑO, op. cit. p. 186). En el siglo XVII se sigue empleando la palabra (J. GÁLLEGO, op. cit. p. 315).

fieles. El barroco usó y abusó de esos cultos. Los efectos de luz y el gesto de silencio de uno de los discípulos dan un espectral dramatismo a la escena, ajeno a lo manierista y cercano al barroco.

San José había sido un santo despreciado en la Edad Media. Sólo el siglo xv lo salvó aún a costa de burlarse de él en más de una ocasión. En el siglo xvi, comenzará una exaltación que extremará la importancia de su culto. En 1522, en Pavía, aparece un libro de Isolanus, titulado *Todos los dones de San José*, en el que se le reconocen todas las virtudes. San Pedro de Alcántara extiende su culto entre los franciscanos. Los jesuítas le reservan capillas. San Francisco de Sales escribe, un poco después, en las *Conversaciones espirituales*: «Nada le será rehusado ni de Nuestra Señora ni de su Hijo muy glorioso»⁵¹. Al mismo santo dedica su *Tratado del amor de Dios*.

San Juan de Avila había compuesto otro tratado sobre su fiesta. En esta glorificación toma parte muy activa Santa Teresa de Jesús y el Carmelo reformado. De sus 19 fundaciones, 12 le están dedicadas y puestas bajo su patriocinio. Por orden directa de Dios recibida en una visión, le dedica su primer convento («Que se llamase San Josef y que a la una puerta nos guardaría él y Nuestra Señora la otra»)⁵². Como le faltaba el dinero, teniendo empezada la obra, para pagar a unos oficiales de ella se «apareció San Josef, *mi verdadero padre y señor* y me dio a entender que no me faltarían» los dineros⁵³. En una visión celestial tenida poco después, la Virgen y el mismo San José la visten con una ropa «de mucha blancura y claridad». A pesar de ver a la Virgen, no es capaz de distinguir los rasgos del santo, porque se trata de una visión intelectual, desmaterializada. Ya desde antes se había encomendado a San José, tomándolo como abogado: «es cosa que espanta las grandes mercedes que me ha hecho Dios por medio de este bienaventurado santo, de los peligros que me ha librado, así de cuerpo como de alma; que a otros santos parece les dio el Señor gracia para socorrer en su necesidad, a este glorioso santo tengo experiencia que socorre en todas, y que quiere el Señor darnos a entender que así como le fue sujeto en la tierra, así en el cielo hace cuanto le pide»⁵⁴. Festeja su día «con toda la solemnidad que podía» y procura «persuadir a todos fuesen devotos» del santo.

Navarrete no representa, que yo sepa, al santo en cuadro independiente, pero le hace ocupar un puesto importante en obras dedicadas a la Sagrada Familia. El citado cuadro de El Escorial que presenta la Sagrada Familia con Joaquín y Ana, es

⁵¹ Conversación XIX, citada según MALE, op. cit., p. 315. Las referencias anteriores están tomadas del mismo autor.

⁵² *Libro de su vida*, cap. 32, p. 145.

⁵³ *Idem.* cap. 33, p. 150. El subrayado es mío.

⁵⁴ *Idem.* cap. 6, p. 42.

alabado por el padre Sigüenza con gran fervor, pero lo que en él realmente le entusiasma, «lo que nunca se acaba de alabar, es la cabeza y toda la figura de San José⁵⁵. Supone que está tomado del natural, pero dada su perfección y la dulzura de sus rasgos llega a dudarlo. San José no es aquí un hombre mayor, sino de media edad, pronunciándose así en la disputa sobre ella, por la opinión que más le favorecía. Participa activamente en la escena, al revés de lo que sucedía con frecuencia en la época tardomedieval, cuando aparecía, muy anciano, dormitando en una esquina o en el fondo lavando los pañales del Niño. También es personaje activo en la Adoración de los pastores de El Escorial, donde la vieja candela medieval que lleva en la mano, no sólo es un arcaico recuerdo del siglo xv, sino uno de los focos luminosos creadores de ambiente. Lo presenta igualmente de mediana edad.

Si bien la representación angélica es propia del siglo xvii, San Miguel, arcángel principal, no dejó de aparecer en ningún momento. Mâle afirma que en la figura del demonio que lucha con el ángel se pasa de la visión de un ser monstruoso, y cita el San Miguel de Rafael en el Museo del Louvre, a otro ya humanizado en el barroco⁵⁶. En realidad esto no es exacto. Es cierto el caso que cita, pintura fechada entre 1500 y 1505. Pero cuando Lorenzo de Médicis por indicación de León X, le encarga en 1518 otra pintura con el mismo tema, obra conservada en dicho museo, con participación de Julio Romano, el diablo es ahora un humano gigante de cabeza monstruosa. En la misma línea está el supuesto y juvenil San Miguel de la iglesia De Briones (Logroño). Además, la figura del ángel guerrero, vestido con armadura y blandiendo una espada, es el ejemplar típico del guerrero de Cristo, el héroe cristiano. La Compañía de Jesús animada de esta idea se dio a sí misma este nombre.

Aun cuando no demasiado importante y sin que suponga una innovación, el Bautismo de Cristo del Museo del Prado, contiene un detalle iconográfico que Mâle supone clásico del arte del siglo xvi y de cuadros españoles anteriores. Me refiero al hecho de que Jesús aparezca inclinado hacia adelante ante San Juan, en prueba de humildad. Contraponen Mâle el Cristo triunfante del bautismo en la Edad Media con el humillado del siglo xvii⁵⁷. Ya Jacopino del Conte, Paris Bordone y Tintoretto (éste en los ejemplares del Museo del Prado y de San Silvestre de Venecia de 1580, algo posterior al de Navarrete) lo habían visto así. Anteriormente en España, Juan Vicente Masip, en su complicado Bautismo de Valencia, fechado en 1525, coloca a Cristo en actitud de arrodillarse. Que no era frecuente lo vemos en los malos versos del poeta Damián de Vegas en 1590:

⁵⁵ P. SIGÜENZA, op. cit. Discurso. V.

⁵⁶ MALE, op. cit., p. 236.

⁵⁷ MALE, op. cit. pp. 260-261.

«Hoy dos extremos se han visto
 cuales nunca se verán:
 Cristo arrodillado a Juan
 y Juan bautizando a Cristo»⁵⁸.

Un poco antes de que Navarrete pintara la escena, aparecía en Lisboa (1565) el *Memorial de la vida cristiana*, de Fray Luis de Granada, donde se explicaba que el bautismo suponía la humillación y el triunfo al mismo tiempo. «No era razón que tan grande humildad pasase sin testimonio de alguna grande gloria, pues la condición del Señor es humillar a los soberbios y glorificar a los humildes, y así acaesció en este paso. Porque allí se le abrieron los cielos y bajó el Espíritu Santo en forma de paloma y sonó aquella voz magnífica del Padre»⁵⁹. Idéntico pensamiento anima la pintura de Navarrete, enlazada con la tradición artística (Masip) y literaria (Fray Luis de Granada) española, aunque en el aspecto estilístico aparezca como nunca entroncado en el más italiano de los manierismos de raíz romana. Este lenguaje derivado del renacimiento se manifiesta, incluso, en el desnudo atlético de Cristo, que no se vela en absoluto, contrariamente a lo que vendrá después con la contrarreforma. Este cambio es muestra de la influencia que en el pintor Mudo ejerció el medio escurialense posterior a la creación de la obra que sirvió de prueba ante Felipe II.

Como recuerdo de Italia y siguiendo modelos de Correggio y Miguel Angel, los ángeles que asisten al Bautismo no llevan alas⁶⁰. Simplemente por apurar el análisis iconográfico, señalaría el hecho de que los ángeles, como únicos seres dignos de sostener las vestiduras de Cristo, aparecen junto a los dos personajes centrales⁶¹.

La iconoclastia de los protestantes produjo una reacción en la Iglesia de Roma que se manifestó favoreciendo el culto a las imágenes y el aumento de las representaciones sagradas. Quiso, además, justificarse ante la rígida postura de los disidentes. Una de las razones que aducía en su favor era un hecho recogido de la tradición y no fundamentado en los libros sagrados. Se trataba de la leyenda que suponía al evangelista Lucas, pintor primero y único de la Virgen. Se esgrimía como prueba de que ya en el origen el cristianismo había admitido la imagen. Con antecedentes, los ejemplos se multiplicaron en el siglo xvii. Corriente hasta entonces era que con san Lucas apareciera el animal símbolo apocalíptico. Ahora se le añade un retrato

⁵⁸ DAMIÁN DE VEGAS, *Poesía cristiana, moral y divina*, Toledo, 1590. Ed. en el tomo XXXV de la B. de A. A. E. E., p. 547 y recogidos por SÁNCHEZ CANTÓN. *Grandes temas del arte cristiano en España: Cristo en el Evangelio*, B. A. C. Madrid, 1950, p. 18.

⁵⁹ *Memorial de la Vida cristiana*, trat. VI, T. III, p. 430 (ed. Cuervo).

⁶⁰ MALE, op., cit., pp. 235-236.

⁶¹ STRZYGOWSKY, *Iconographie der Taufe Christi*. Munich, 1885, p. 16, cree que el origen de esta aparición podría estar en la influencia que la obra *De la jerarquía celeste*, del Pseudo Dionisio Areopagita tuvo desde la Edad Media.

de la Virgen. Así lo vemos en los frescos de Domenichino en San Andrea della Valle, en Roma ⁶². Ribalta lo representa sentado ante un caballete, con lienzo, paleta y pinceles, retratando a María que está en el fondo (Museo de Valencia), y seguramente se autorretrata en la figura del santo. Una de las últimas y mejores pinturas de Navarrete, fechada en 1578, es la pareja de San Marcos y San Lucas, entre las encargadas para los altares menores de El Escorial. Lleva San Lucas en la mano una tabla que muestra a su compañero. En ella va pintada la Virgen con el Niño, detalle de una ingenuidad que no excluye su evidente sentido contrarreformista. La cabeza de rasgos finos y acusados, con los ojos tristes, se da una idea con su supuesto autorretrato, pese a que de su mirada ha desaparecido la antigua intensidad. Esto no sería nada sorprendente, caso de tratarse de un autorretrato idealizado, ya que estamos en la última y más achacosa parte de la vida del pintor, anterior en unos meses a su muerte.

Conocida es, sobradamente, la frecuencia con que aparece la Virgen de la Soledad en nuestro barroco, especialmente en la imaginería. No conservamos hoy, a menos que aparezca en algún ignorado lugar, ninguna imagen semejante de Navarrete. Pero lo importante es que en la «memoria de los lienzos y cosas que dexó en El Escorial» figuran «dos imágenes de Nuestra Señora de la Soledad, la una tabla y bosquejadas» ⁶³. El título ahorra descripciones hoy imposibles y presenta otro tema barroco tocado por Navarrete. Podría añadirse que en el mismo inventario de bienes había nada menos que dos Ecce-Homo de buen tamaño y otros tres menores.

OTRAS PRECISIONES ICONOGRÁFICAS.

En el incendio de 1671 de El Escorial se quemó, entre otras muchas cosas, el cuadro que Navarrete pintó hacia 1569 con la Asunción de la Virgen. Mereció en ciertos detalles el elogio del padre Sigüenza, aunque, indicaba, el propio pintor había tenido intención de modificar la pintura o no haberla hecho, por aparecer la Virgen demasiado «apretada entre los ángeles». Por la descripción que nos queda debía ser un cuadro en dos pisos, tal como se prodigaba en Venecia, sobre todo desde que en 1516 había compuesto Ticiano así su Asunción. Es fácil que, dado el tiempo en que fue pintado, el artista no se hubiera librado de resabios manieristas. Sabemos que retrató a su madre en la figura de la Virgen; a su padre, en la de un apóstol y él mismo se autorretrató. Podía suponerse que sólo se trataba de un capricho de autor, pero se da la circunstancia de que en 1527 Lorenzo Lotto firma y fecha una Asunción para la iglesia de Santa María de Celano (Bergamo) en la que retrata

⁶² Según MALE, *op. cit.*, pp. 28-29, como una de las veces primeras que esto se dio en pintura.

⁶³ ZARCO, *op. cit.*, p. 47.

a dos amigos, Bartolomé Carpan y el arquitecto Zuan de Coro, autorretratándose con ellos en el gozoso grupo de apóstoles de la derecha ⁶⁴. ¿Hay algún motivo que justifique los retratos en estos cuadros?

Otra iconografía extraña, a lo que se me alcanza, es la de un San Juan Evangelista en Patmos que se quemó en el incendio de El Escorial, citado anteriormente. Aparecía el santo en la isla en la que recibió inspiración para escribir el *Apocalipsis* y, arriba, borrosas al parecer, había algunas escenas, no sé hasta qué punto significativas. Sin embargo, el padre Sigüenza presta atención a un detalle que no encuentra en otras pinturas y que él explica simbólicamente: «un águila que desalada se abatió a hacer presa en una rana, que se descubre un poco en una fuente, que así lo hizo el Verbo Eterno para sacarnos del lodo de nuestras miserias, incorporándonos en sí» ⁶⁵.

En su tiempo los elogios más encendidos fueron para «Abrahán y los tres ángeles» que pintó hacia 1576. Se le pagó más que otro cuadro cualquiera y el padre Sigüenza no se cansa de alabarlo. Robado por Soult en la guerra de la Independencia, su rastro se perdió hasta que recientemente ha sido adquirido por el Museo de Dublín. El tema es doblemente simbólico. Los ángeles que visitan a Abrahán tienen el mismo rostro y éste habla con ellos como si fueran uno, entendiéndose desde antiguo que había ahí una imagen de la Trinidad. Abrahán les ofreció un banquete en el que, entre otros alimentos, les dio pan y a cambio recibió la promesa de una descendencia. Este banquete se explicó como auténtico banquete eucarístico y este tema es de los que aparecen con más fuerza en el arte católico para refutar los supuestos errores de los protestantes. Mâle estudiaba esto en obras jesuíticas romanas del siglo XVII ⁶⁶. Sin embargo, Navarrete se adelanta a estas representaciones apoyándose, él mismo o los que le aconsejan, en textos literarios contemporáneos que también explican el doble sentido.

San Juan de Avila, en un sermón de Corpus habla profusamente del encuentro de Abrahán y los ángeles y con esa ingenuidad que le caracteriza tantas veces, indica que «fue tan bueno el convite y súpoles tan bien la comida, que, acabados de comer, le echaron por bendición a Abrahán y a Sara, su mujer, que ternían un hijo del cual había de nacer el Mesías». Luego explica quiénes son los ángeles de la fiesta. Indudablemente, «la Santísima Trinidad y que sea así», parece, «porque una vez hablaba Abrahán con ellos como uno sólo y otras veces como con tres». Los ángeles se hacen invitar. Su anfitrión no quiere preparar nada animal que recuerde a un sacrificio, sino que ordena a Sara que tome tres medidas de la flor

⁶⁴ PIERO BIANCONI, *Tutta la pittura de Lorenzo Lotto*. Milano, Rizzoli, 1955, p. 57, lám. 115.

⁶⁵ P. SIGÜENZA, op. cit. Discurso V.

⁶⁶ MALE, op. cit., p. 338.

de la harina y cueza ésta. ¿Qué pan es éste?, se pregunta el santo. «El que descendió del cielo». A propósito se escogen tres medidas. «Tres medidas se hizo de este pan de la flor de lo mejor de la harina que quiere decir que hay allí tres cosas que son metro y medida de todas las otras cosas... ¿Qué hay allí en el Sacramento?... Dios, sobre todas las cosas... La carne de Jesucristo flor de todas las carnes»⁶⁷.

Santa Teresa, que habla de la visión intelectual que tiene de la Trinidad en diferentes ocasiones, tuvo una vez una imaginaria: «Lo que a mí se me representó son tres personas distintas que cada una se puede mirar y hablar por sí». A pesar de ello, «Las Personas de la Santísima Trinidad todas tres están como lo vemos pintado, de una Persona a manera de cuando se pinta en un cuerpo tres rostros»⁶⁸. Abrahán aposenta y da morada a los tres ángeles, del mismo modo, explica San Francisco de Borja, que cada persona de la Trinidad escoge como morada una de las tres potencias del alma. La memoria acoge al Padre, el entendimiento al Hijo, y la voluntad al Espíritu Santo⁶⁹.

En la pintura de Navarrete los tres ángeles no sólo tienen el mismo rostro en diferentes pinturas, detalle muy alabado del padre Sigüenza, sino que visten el mismo manto dorado, señal inequívoca y destacada por el jerónimo escritor de su carácter trinitario. La mujer de Abrahán, Sara, que asoma sonriente en el fondo a la izquierda, se prepara para disponer el festín, símbolo eucarístico. El patriarca, dispuesto a acoger en su morada a los visitantes, representa al alma humana que con sus tres potencias, memoria, voluntad y entendimiento, se dispone a hospedar a las tres Personas.

LA MIRADA EXTÁTICA Y LA LUZ COMO MANIFESTACIÓN DIVINA EN LA MÍSTICA Y LA PINTURA.

He señalado la temprana influencia que la literatura mística española puede haber tenido en el arte. Menéndez Pelayo veía que la mística no había sido tan popular como se creía y sobre todo por parte de los teólogos había cierto resquemor contra ellos, trayendo a colación el caso de Melchor Cano en su desfavorable actitud hacia Fray Luis de Granada⁷⁰. No obstante, si juzgamos por el éxito como pre-

⁶⁷ S. JUAN DE AVILA, Sermón 49, pp. 741-742 en edic. B. A. C.

⁶⁸ *Cuentas de conciencia*. 60.^a, p. 482.

⁶⁹ *Obras del Siervo de Dios Beato Francisco de Borja*, recopiladas por el padre J. E. Nieremberg, S. J. Barcelona, Imprenta Vda. e Hijos de J. Subirana, 1882, Ejercicios de las tres potencias del alma, pp. 128 y ss.

⁷⁰ Cita en su *Historia de las Ideas Estéticas en España*. II, p. 82-83, un comentario muy expresivo de Melchor Cano en su Censura del Cathecismo de Carranza. Decía que había al menos tres cosas en las que se podía acusar gravemente al famoso predicador y acababa con un párrafo definitivo: "Hay algunos graves errores que tienen un cierto sabor de la herejía de los alumbrados, e aún

dicadores y las ediciones de sus obras, la popularidad de un San Juan de Avila y un Fray Luis de Granada debió ser muy grande. Se ha visto, por otra parte, que pese a la rigidez de los teólogos con ciertos temas repetidos en la pintura, pero no documentados, sino en apócrifos o leyendas tardías, al final hubo que transigir con la tradición popular. Es frecuente que los escritores en lengua vulgar, se han dado ya ejemplos más atrás, tuvieron a bien admitirlos sin extremar la crítica.

Estudiando el éxtasis y su representación en la pintura del siglo xvii veía Mâle su frecuente manifestación con una mirada hacia lo alto perdida en Dios y unida a lo que El tenía de elevado e invisible. Aunque indicaba los precedentes en Rafael o Correggio, creía que eran los boloñeses los que habían llegado a popularizarla en el reino del arte ⁷¹. No dudo que así haya sido a nivel internacional, pero creo que en España, concretamente en El Escorial y más aún en Navarrete se da esta manera de señalar la elevación a Dios y que nuestra literatura ascética y mística está llena de indicaciones en este sentido que se prestaban a una clara manifestación plástica.

Hay una vía de ascenso a Dios o a la gloria, otra de descenso a las profundidades y al Infierno. Fray Diego de Estella escribe en sus *Meditaciones del Amor de Dios*: «La carga de los pecados es tan pesada, que consume la vida del cuerpo y también la del alma, y es tan grande su peso, que da con ella en el profundo del infierno. Once cielos no pudieron sustentar el peso del pecado, por lo cual, en pecando el ángel encima del más alto y Supremo cielo, cayó luego y no paró hasta el centro de la tierra y más profundo de ella. Bajaba y caía con tanta ligereza que dices, Señor en tu Evangelio que viste a Satanás que caía del Cielo como un rayo» ⁷². Aunque la afirmación no es original, es evidente y rotunda la manera de señalar que el pecado pesa y conduce al abismo, mientras en las alturas está Dios y el Cielo. También para él, la Jerusalén celeste está arriba ⁷³.

La idea de ascensión, como consecuencia, hacia Dios es continua en la literatura. Bernardino de Laredo escribe su *Subida del Monte Sión*, «que facilita el camino hacia Dios con una ascensión en que se pasa por cinco grados, uno más alto que el anterior: lición, oración, meditación, contemplación y espiritualidad». Esta obra fue publicada en 1535 y sugirió el título al gran poema místico de San Juan de la Cruz ⁷⁴, la «Subida del Monte Carmelo o Noche activa del alma». Aquí el alma pasa de la oscura noche a la unión con el amado a través de la escala secreta. En general, la oración es siempre elevación a Dios y por grados. El mismo Fray

otros que manifiestamente contradizien a la fee e doctrina Catholica". MENÉNDEZ PELAYO, ed. Nacional de Obras Completas, C. S. I. C. El tomo citado es de 1940.

⁷¹ MÂLE, op. cit., p. 194.

⁷² Op. cit. XLVII, pp. 192-193.

⁷³ Op. cit. LXXI, p. 270.

⁷⁴ VALBUENA PRAT, *Historia de la literatura española*, 6.ª ed., II, pp. 619-20.

Diego de Estella dice que la escala de Jacob, «tenía una punta en la tierra y otra en el cielo». Dios, «aparece recostado en ella». Los escalones y gradas representan los grados de amor a Dios y «llegamos al cielo, cuando la imperfección de nuestro amor se va limando, purificando y adelgazando hasta venir a la cumbre, y alteza del verdadero amor»⁷⁵.

En el perdido San Juan Evangelista de El Escorial el santo miraba hacia arriba, donde, poco claras, aparecían unas visiones apocalípticas. Aunque sea frecuente desde que Ticiano pintara la suya, la división en dos pisos de la Asunción, también perdida, obligaría a los Apóstoles asombrados a mirar a lo alto. Como sugerencia de que orar supone una elevación, tenemos el caso del ascético San Jerónimo. Mientras otros artistas lo suelen colocar mirando de frente el crucifijo, Navarrete, tanto en el cuadro seguro de El Escorial, como en el probable de Logroño, ha puesto el objeto de su oración en alto, de modo que tiene que elevar la vista, aprovechando, por otro lado, para hacer un escorzo de la cabeza.

Entre las parejas de santos escurialenses es frecuente el diálogo. Esto no excluye que San Juan tenga la extática mirada clavada en los altares, debido tanto a la visión apocalíptica y a la revelación, como a la excelcitud de su evangelio que le identifica simbólicamente con el águila. En los cuadros dudosos del Seminario de Logroño, Esteban y Lorenzo tienen la mirada en alto y la cabeza alzada. Igual que el San Sebastián del otro cuadro. Unos años más tarde en el mismo monasterio de El Escorial, Sánchez Coello y Diego de Urbina volverán a pintar a estos santos en éxtasis.

Cristo triunfante, aureolado de luz, en el aire, se aparece a la Virgen después de su resurrección y ésta, sorprendida y arrobada, eleva la cabeza y la vista. Pero quizás el caso más impresionante por su índole, sea el Martirio de Santiago. El golpe del verdugo al cortar el cuello obliga a alzar la cabeza del santo, pero en ella se entremezcla la muerte con ese gesto de dejadez espiritual, índice de la unión mística con Dios, que tantas veces aparecerá en las posteriores obras de Ribalta.

Cuando Navarrete pinta el Bautismo de Cristo, del Museo del Prado, introduce una luz que proviene del Espíritu Santo en forma de paloma. La rodea como un cerco redondo, pero es una luz que se acaba en sí misma y no influye en la creación de ambiente. Con el tiempo, la luz jugará un papel primordial en sus obras. A veces, como en el Martirio de San Lorenzo, como simple creadora del clima. Otro sentido tiene en la que debió ser espléndida Adoración de los Pastores, de El Escorial⁷⁶. Todo sucede en la noche, en una noche que es, como tal, comple-

⁷⁵ *Meditaciones del amor de Dios*, LXXIV, p. 279.

⁷⁶ Con esta frase en pasado quiero indicar que la obra está sucia y necesitada de una limpieza o restauración que le devuelva los esplendores primitivos que le alabaron el P. Sigüenza y Tibaldi.

tamente negra y oscura. En el pesebre, el Niño es la fuente de luz que resplandece y triunfa de las tinieblas de la noche. Los efectos de ese foco poderoso se manifiestan en todos los que componen la escena. Arriba en el cielo, en un rompimiento de nubes, una estrella fundamental en la creación de espacios lumínicos, hace resplandecer a los ángeles. En un lado, es la vela que arde en manos de José. San Vicente Ferrer ya en el siglo xv decía que Jesús resplandecía en el pesebre. En un opúsculo dedicado a la contemplación de la vida de Cristo en paralelo con el desarrollo de la Misa, cuenta que en el nacimiento «la noche, que era oscura, resplandeció como el día»⁷⁷.

Nuestra literatura del siglo xvi desarrolla toda una mística de la luz. Se supone que parte del pensamiento religioso español está teñido de platonismo. No es necesario citar a Fray Luis de León como ejemplo clásico, porque de un modo más o menos directo todos se sienten influidos por el filósofo griego. Lo citan con encomio. Santo Tomás de Villanueva lo nombra en su «Sermón del amor de Dios»; Fray Luis de Granada es platónico; San Juan de Avila aconseja como lectura de descanso y aprovechamiento cualquier cosa del discípulo de Sócrates. Más concretamente, Malón de Chaide cita a Plotino y a Platón y pone en boca de este último frases como ésta: «compara al sol con Dios... así Dios, con su rayo divino, da a los ánimos el resplandor y luz de la verdad»⁷⁸.

Aunque esta valoración luminosa sea de raíz platónica, los pintores españoles, en particular Navarrete, pudieron recoger la idea de la luz que nace de la divinidad y hace desaparecer las tinieblas de nuestra literatura religiosa. Los contrastes violentos entre luz y sombra, la indicación de que la luz de Dios se impone a la oscuridad del entendimiento o a la de la ignorancia, aparecen constantemente. Fray Diego de Estella llama a Dios, «serafín *encendido* de amor»⁷⁹. El amor de Dios es luz. «No quema sino da luz, es fuego del santo amor»⁸⁰. Hay un verso, algo posterior, de San Juan de la Cruz, cuyo carácter plástico tenebrista es tan evidente, que parece un reflejo pictórico. En la «Llama de amor viva», en la tercera estrofa, aparecen las lámparas de fuego, por lo tanto de luz, que son los atributos de Dios. Dice:

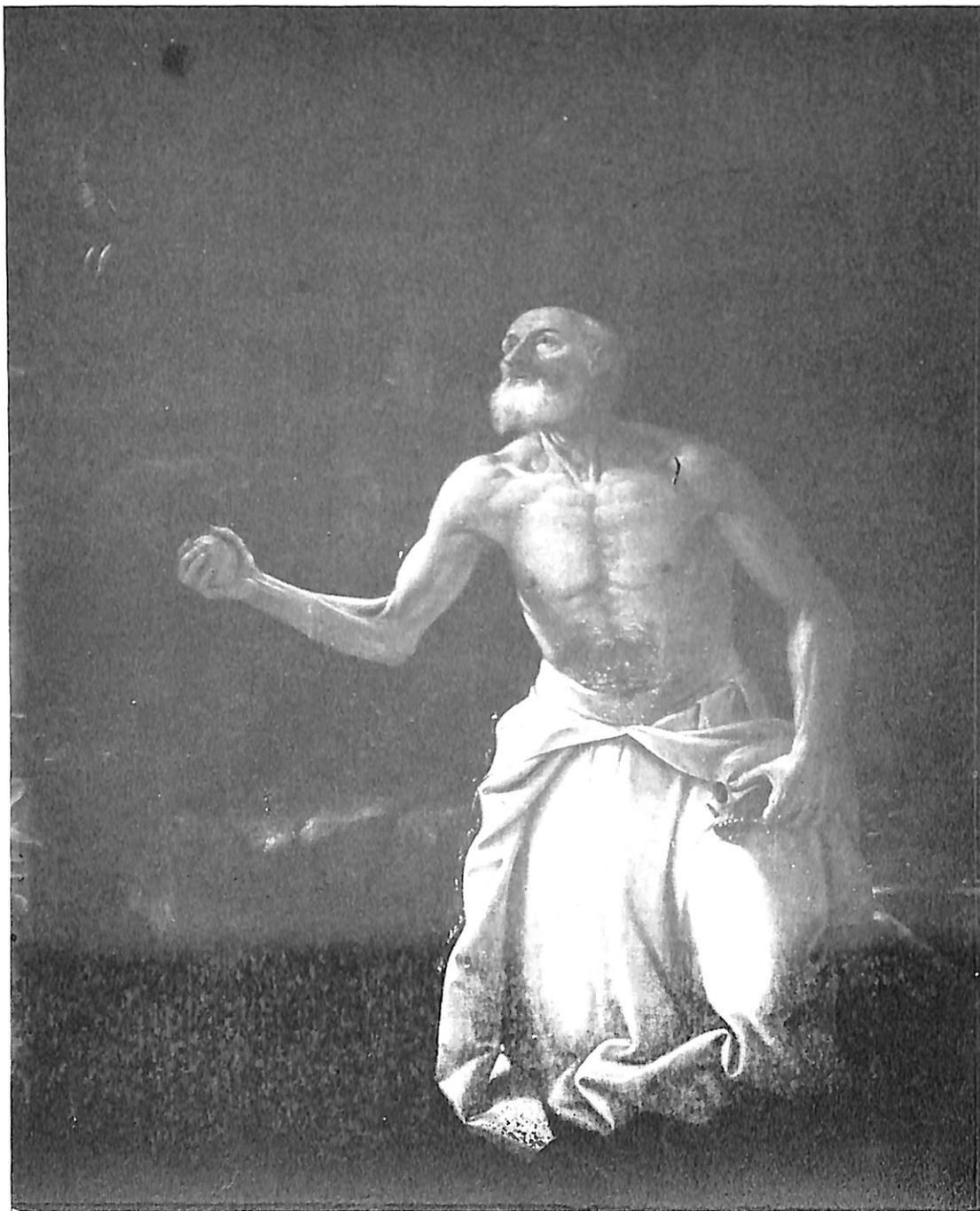
¡Oh lámparas de fuego,
en cuyos resplandores
las profundas cavernas del sentido,

⁷⁷ S. VICENTE FERRER, *Contemplación muy devota que abarca toda la vida de Jesucristo, Nuestro Salvador, a través de las ceremonias de la misa*, obra segunda, p. 566, de Biografía y escritos de S. Vicente Ferrer. B. A. C., Madrid, 1956.

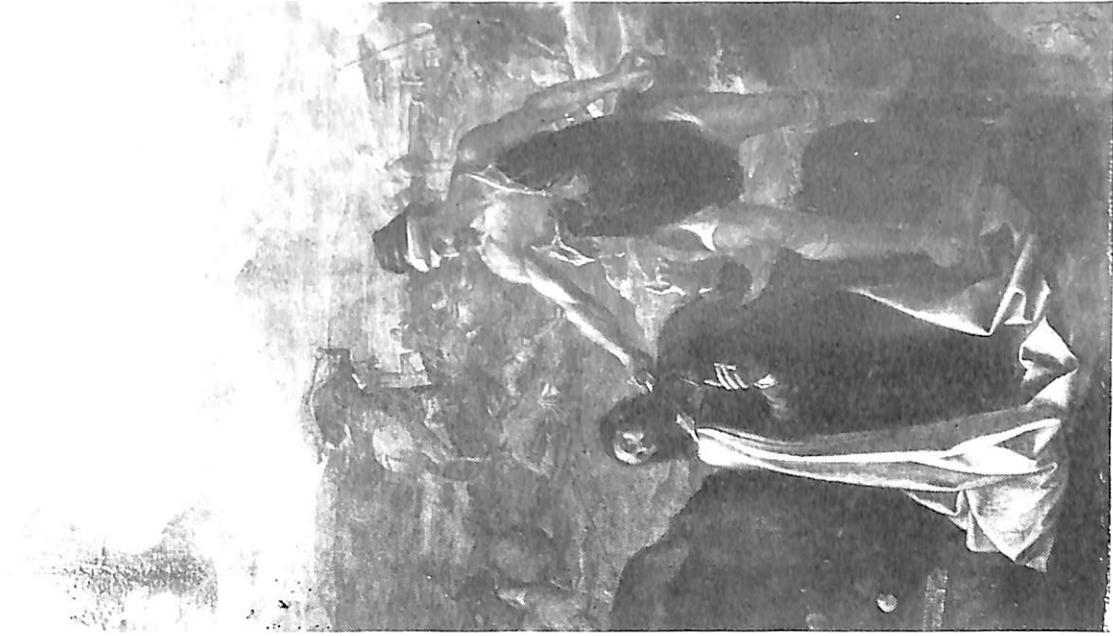
⁷⁸ Citado según MENÉNDEZ PELAYO, op. II, p. 98.

⁷⁹ Op. cit. XV, p. 99.

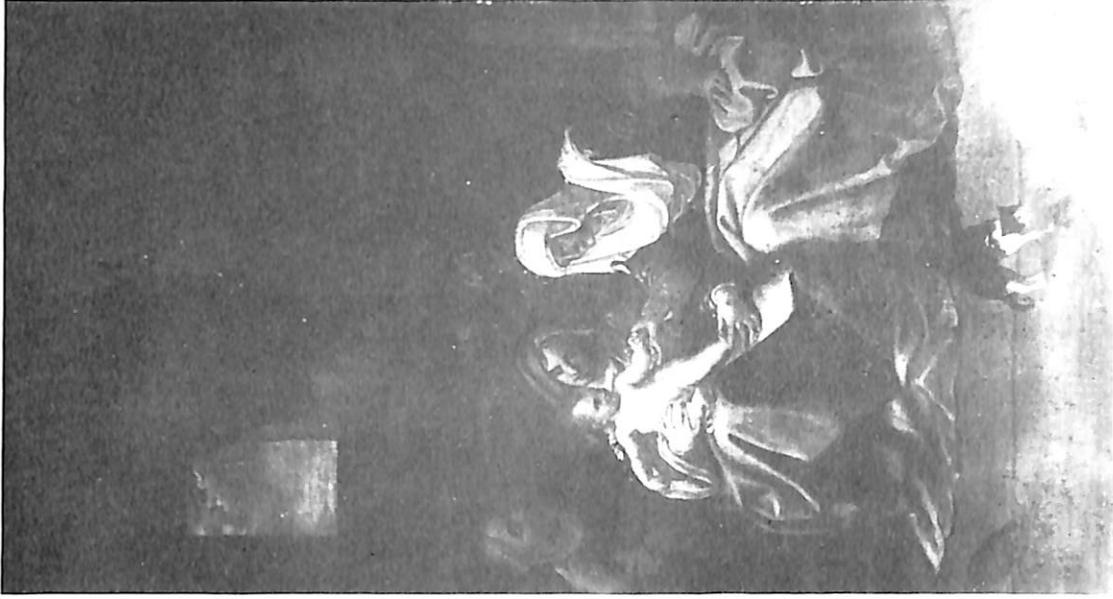
⁸⁰ Op. cit. XXV, p. 126.



Monasterio de El Escorial. San Jerónimo.



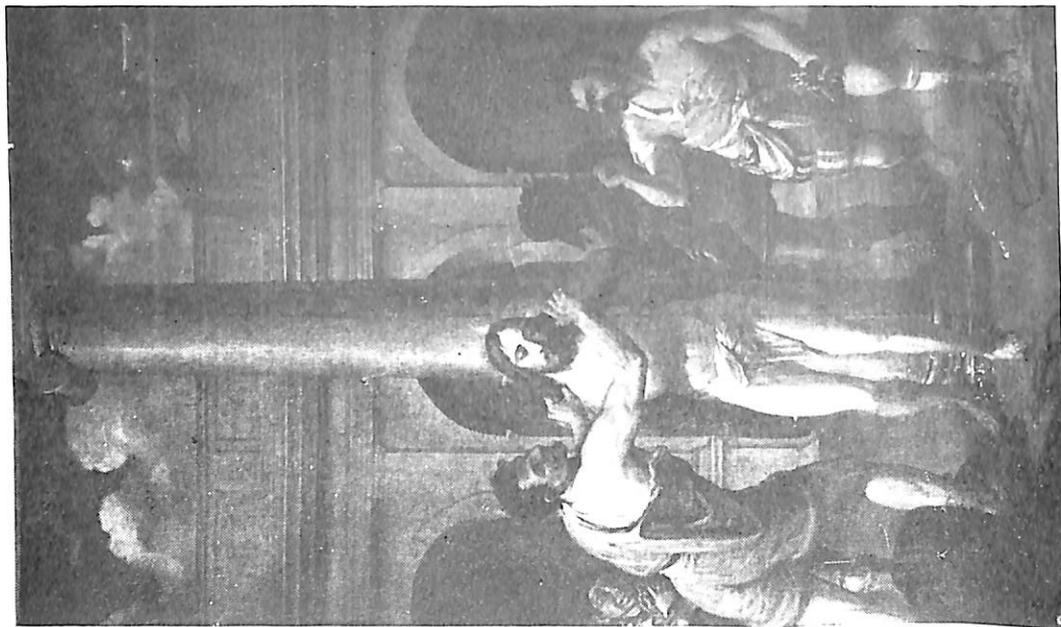
a



b

Monasterio de El Escorial: a) Martirio de Santiago el Mayor.
b) Sagrada Familia y Santa Ana.

LAMINA IV



Monasterio de El Escorial: a) Flagelación de Cristo
b) San Marcos y San Lucas